Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica:
retratos do século XX

Maria de Fátima de Souza Moretti[1]
Igor Gomes Farias[2]

Introdução

Não podemos pensar a obra de Tadeusz Kantor (1915-1990) sem considerarmos seu contexto histórico e sua própria vida, pois tudo constitui uma enorme unidade quando analisamos seu trabalho sob todos os ângulos. O polonês é um retrato evidente de seu século, de uma época marcada pelas crescentes vanguardas artísticas e pelos grandes acontecimentos históricos que tiveram ramificações por todo o século XX. "Em geral, esse teatro é marcado por uma passagem pelo terror e pelo retorno fantástico. É um teatro cujo tema, como afirma Monique Borie, são os restos, um teatro após a catástrofe" (LEHMANN, 2007, p. 118). Assim, Kantor dialogava por meio de distintas expressões artísticas, percorrendo o teatro, a performance, a pintura e a literatura, sempre destacando-se pelo caráter político e simbólico que emerge de suas imagens aterradoras.

---

1 Universidade de Estrasburgo (pós-doutoramento). Projeto em andamento - 2019. Área: Teatro, orientação de Philippe Choulet. Professora do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Universidade Federal de Santa Catarina (mestrando). Projeto em andamento - 2019. Área: Literatura, orientação de Paulo Ricardo Berton e coorientação de Maria de Fátima de Souza Moretti. Bolsista CAPES. Ator e pesquisador na área de Teatro de Animação e Literatura.

Contemporâneo a Segunda Guerra Mundial e agente ativo num mundo que buscava se reerguer das ruínas, Kantor era um obstinado em desnudar o véu que cobre a realidade rotineira. Mais do que isso, o artista fazia de sua própria vida matéria-prima para construir as imagens massivamente compostas de símbolos que caracterizam seu legado e o consagram como um tradutor de seu tempo e lugar. Como artista influente de seu período, Kantor articula perfeitamente em cena os dilemas do vigésimo século, especialmente o da representação pós-Auschwitz (ROMANSKA, 2012), e mescla isto às suas recordações de garoto numa pequena comuna da Polônia. É em sua atuação no teatro, perpassando rasteiramente sobre algumas de suas experimentações na performance, que centraremos nossa análise aqui, destacando fundamentalmente o seu grande valor imagético, que se origina das suas raízes nas artes plásticas.

> A arte do século XX configura-se e desenvolve-se através do choque de diferentes domínios artísticos, no qual suas funções e suas formas constantemente se entrecruzam e se distanciam, se provocam e se contaminam. O teatro de Tadeusz Kantor está situado, conforme Guy Scarpetta, em uma zona de desafio, um lugar de concorrência e interação entre duas artes: o teatro e a pintura, um processo criativo no qual ele "teatraliza a sua pintura e picturaliza o seu teatro", daí a sua força de invenção. (CINTRA, 2008, p. 20)

Kantor trazia recorrentemente para a cena episódios que marcaram sua infância, bem como a história de seu país. Desta forma, torna-se frequente a aparição de imagens fortes e repetitivas em seus espetáculos, ainda mais em seus trabalhos derradeiros, que simbolizavam igualmente a resistência mnemônica em tempos tão sombrios. De acordo com Cintra, "Kantor desejava reconstruir o mundo com os detritos de uma explosão" (2008, p. 188). Esta é uma definição que nos ajuda a compreender melhor toda a herança deixada pelo polonês, que teve inúmeras influências durante sua vida. Destaca-se aqui a importância das efervescentes vanguardas coetâneas a ele, pois apesar de se dizer construtivista, ele flertava igualmente com os distintos movimentos do período e os incorporava de maneira dosada a seu trabalho.

Neste caminho, Hobsbawm destaca o caráter rompante que as vanguardas do início do século XX representaram às artes. Segundo

o autor, não havia interesse meramente modernizador ali e sim um objetivo claro de liquidar a arte como tal (HOBSBAWM, 2013, p. 38). Sendo assim, investidas como a de Kantor, Marcel Duchamp e demais nomes que acabaram por embarcar nessas correntes, representam acima de tudo veementes tentativas de romper com o pré-estabelecido — que ali encontrava no mero representacionalismo sua força máxima. E assim, como uma aliada indispensável nesse processo, a imagem ganha papel central em tais experimentações e passa a se destacar pela sua capacidade expressiva (AUMONT, 2012), o que aprofundaremos neste artigo.

Compondo uma dramaturgia imagética

Kantor reunia uma infinidade de características que faziam dele um artista completo, com uma visão rica em detalhes, que resultava especialmente do misto de todas as suas qualidades artísticas. Sua formação inicial enquanto pintor é determinante para o que ocorre após sua abertura aos universos da criação literária e teatral, onde ele acaba sendo nutrido por distintas tendências ditas "irracionais da arte" (BABLET, 1977). Mesmo admitindo influências na história cultural da Polônia, e em especial do escritor Mickiewicz – talvez a única fonte que Kantor propriamente reconheceu em vida (ROMANSKA, 2012), o encenador expressa o seguinte em sua estreia na teoria (*O Teatro Independente,* 1944): "Eu não tenho cânones estéticos, não me sinto ligado a nenhuma época do passado, elas me são desconhecidas e não me interessam. Sinto-me apenas profundamente engajado em relação à época em que vivo e às pessoas que vivem ao meu lado" (KANTOR, 2008, p. 01).

Atento às transformações em curso, Kantor identificava-se claramente com os ideais que começaram a germinar no início do século XX. "O principal nutriente das vanguardas era o desejo de reduzir o texto e a literatura em proveito da imagem, do objeto, do gesto e do jogo, de reduzir parte do teatro, no sentido ocidental do termo, em benefício do sensível, do concreto, em resumo: das artes plásticas" (CINTRA, 2006, p. 203). Desta forma, já em suas primeiras experimentações, Kantor começa a transpor para suas obras os novos conceitos que o cercavam. Aqui, a imagem começa a se destacar num contexto antes dominado predominantemente pelo texto, instrumento

essencial para o realismo, em busca de uma linguagem autônoma e que priorize a expressão.

Jacques Aumont diz que o realismo nada mais é do que "um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras" (2012, p. 106). Tal modelo pode ser amplamente considerado nas bases das artes visuais do Ocidente, que se formula justamente na perspectiva da representação da realidade e encontra o cerne de sua crise no advento da fotografia, em meados do século XIX (HOBSBAWM, 2013). Segundo Hobsbawm, isto justificativa a germinação das vanguardas que, no contexto das artes plásticas, buscam "uma pintura além da capacidade técnica da câmera: seja por novas técnicas de representação, pelo expressionismo, pela fantasia e pela visão, e, em último caso, pela abstração, a rejeição do representacionalismo" (HOBSBAWM, 2013, p. 37).

Neste contexto, Kantor começa a construir um teatro com grau de autonomia semelhante ao da arte pictórica. Interessava para ele a subjetividade da criação, onde as correntes históricas direcionam o rumo de uma obra cujo encenador estava sempre receptivo às transformações da arte a sua volta. "Não se olha uma peça de teatro como um quadro, pelas emoções estéticas que ela proporciona, mas a gente a vê concretamente" (KANTOR, 2008, p. 01). É desta maneira que Kantor nos apresenta a um credo fundamental que guiará a essência de sua *démarche*, e que podemos compreender, em especial, na sua aproximação com o Construtivismo (1915). Eis um teatro que aposta na criação de atmosferas como solução para a realidade ilusória do drama – que para ele comportava tudo que era verdadeiro e sério.

Conforme Scharf, os seguidores do Construtivismo repudiavam a simples ideia da arte pela arte. Eles apostam na materialidade de suas obras, partindo do princípio que o seguir por este caminho desvenda "estruturas formais, novas e lógicas, [além d]as qualidades e [d]a expressividade inatas dos materiais. E na fabricação de coisas socialmente úteis, a própria objetividade dos processos revelaria, além disso, novos significados e novas formas" (SCHARF, 1991, p. 117). Esse pensamento nos ajudará mais à frente a compreender as apropriações de objetos no teatro "kantoriano", e também nos introduz

a perceber a imagem como peça fundamental de um trabalho que parte da percepção do drama como "devir" (KANTOR, 2008).

Entramos aqui em um importante conceito para se pensar o teatro de Kantor: o de "dramaturgia da imagem". Atentemo-nos para um caráter de escrita visual na obra do artista polonês, numa criação onde emerge a constatação de que é justamente no conflito gerado pela imagem que encontramos o conteúdo substancioso de suas personagens e de suas cenas. Portanto, obviamente falamos de uma estrutura muito particular, fundamentada a partir da concepção de um dito "teatro pós-dramático", sistematizado por Lehmann (1999). Kantor antecede as tendências de uma civilização midiática "pós-moderna", introduzindo um momento onde "a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita" (LEHMANN, 2007, p. 365). Aqui começamos a pensar numa dramaturgia centralizada na imagem, muito mais icônica do que propriamente narrativa, num lugar que foi estritamente reorganizado segundo as regras específicas do próprio Kantor.

> As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos "dramáticos" que seu teatro tem por objeto — a tortura, a prisão, a guerra e a morte — em favor de uma poesia de imagens do palco. As "sequências de imagens comicamente antiquadas e ao mesmo tempo infinitamente tristes" com frequência remetem a cenas que poderiam figurar em um drama grotesco, mas o dramático se perde em favor de imagens em movimento por meio do ritmo repetitivo, das configurações à maneira de quadros e de uma certa des-realização dos personagens, que com seus movimentos em solavancos se tornam parecidos com marionetes. (LEHMANN, 2007, p. 120)

Kantor opunha-se a um teatro que naquela altura, segundo ele, era caracterizado por uma criação artificial e, por isto, pretensiosamente insuportável. O artista criticava as práticas seculares que faziam do teatro um mero local contemplativo, e este é um pensamento chave para desenredar toda sua obra. Para ele a ação do texto já se constituía de algo pronto e acabado, mas sua linha, na cena, seguia por direções imprevistas. Assim, ele sugere a criação de um teatro com poder de ação primitivo, que retira o público de uma rotina estruturante que "embota a sensibilidade" (KANTOR, 2008).

O drama era percebido como um retrato da realidade, agora caótica, e no momento que se realizava na cena apenas gerava uma representação secundária, que visaria iludir tal natureza. Para Kantor, isto contribuía para que o espectador considerasse "a peça de teatro como um espetáculo que se pode contemplar sem consequências morais" (KANTOR, 2008, p. 04), não explorando sua profundidade política e simbólica. O encenador defendia veementemente que o público precisava assumir completa responsabilidade ao adentrar no espaço teatral. O drama, desta forma, acomodava o espectador ao direcioná-lo a uma posição confortável, inclusive, permitindo "a eventualidade de exprimir seu 'desinteresse' no caso em que venha sentir-se muito ameaçado" (KANTOR, 2008, p. 04). Ele ainda completa:

> O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma realidade na cena. Não pode retocar a "matéria cênica" (denomino matéria cênica a cena e sua fascinante atmosfera ainda não preenchida da ilusão do drama, seguida da disponibilidade potencial do ator que possui em si as possibilidades de todos os papéis possíveis), não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama. (KANTOR, 2008, p. 04)

Portanto, Kantor nos encaminha a pensar o drama como sendo o próprio conflito do seu teatro (e isto ficará mais evidente quando trabalharmos a ideia de simulacro em sua obra). Assim, nos defrontamos com uma subversão primordial para o entendimento do seu trabalho, complementando sua conceituação do drama enquanto "devir" – como algo que se desenvolve essencialmente diante dos olhos do espectador. "É preciso criar a impressão de que o desenvolvimento dos eventos é espontâneo e imprevisível. O espectador não pode sentir detrás de tudo isso uma maquinação e uma elaboração prévias" (KANTOR, 2008, p. 05). Esta percepção concentra-se essencialmente no visual e, assim sendo, está no campo da imagem a responsabilidade da efetivação do drama conforme os moldes do teatro "kantoriano", onde "a relação entre imagem e significado dramático são os nós essenciais dos trabalhos" (CINTRA, 2010, p. 90).

Torna-se indiscutível considerar uma espécie de "escritura visual" em Kantor, que não é anterior a imagem, mas consequência de seu efetivo simbolismo, "das próprias imagens aparentes, das

imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas" (DELEUZE, 2005, p. 39). É importante salientar que no teatro de Kantor o "componente visual não se resolve somente por meio da pura ilustração, nem se sustenta como um plano dramatúrgico preexistente" (CINTRA, 2010, p. 90-91). A imagem comumente surge como uma representação icônica aqui, assumindo muito além de uma função narrativa, desvendando camadas estrangeiras da realidade diante do espectador. Nela também podem estar contidas as memórias dramatúrgicas (aquilo que permanece) do que entendemos como sendo experimentações de um "teatro pós-dramático", que Kantor exemplifica tão bem.

Para Aumont, "a imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real" (2012, p. 272). Ao desenvolver seu trabalho, Kantor utilizava-se essencialmente de suas memórias e de toda uma realidade imagética que circundou seu século. Integram primordialmente este arsenal mnemônico as suas lembranças da igreja (que para ele era algo próximo ao teatro), da estrada de ferro e demais elementos que fortemente marcaram a sua infância em Wielopole, além do contexto político da Polônia no século XX. Tudo acaba servindo, na prática, para concretizar uma "busca de um 'estado de não representação' sem nenhum curso de ação contínuo, em que as cenas, frequentemente condensadas e expressionistas, são conectadas em uma forma quase ritual de evocação do passado" (LEHMANN, 2007, p. 118).

O espetáculo *Wielopole Wielopole* (1981), referência direta à cidade natal do encenador, talvez seja um dos que melhor ilustram a questão da imagem como impulso criador em Kantor – especialmente ao partir de fotografias antigas para a construção de partes essenciais do trabalho. Uma fotografia antiga foi fundamental para o polonês solidificar suas memórias e sua imaginação em cena. Nela apareciam soldados prestes a irem para a Primeira Guerra Mundial, incluindo o pai do próprio Kantor (Marian Kantor), que nunca retornou para casa. O encenador era fascinado pelo retrato e o tinha junto dele durante todos os ensaios do espetáculo (FERNANDEZ, 2018), onde reproduziu o momento de uma maneira particular. Na cena, os soldados se organizam diante da fotógrafa, que ao disparar sua máquina-fotográfica

a transformava simultaneamente em uma metralhadora por meio dos mecanismos criados pelo polonês. Assistimos aqui, “a um só tempo, [o] emblema tragicômico do assassinato por meio da fixação da imagem e [a] denúncia surrealista da guerra” (LEHMANN, 2007, p. 120).

Imagem 1: Pai de Kantor (na fileira da frente à esquerda) e demais recrutas no dia anterior à ida para a Primeira Guerra Mundial (Polônia, 1914)
Fonte: Revue internationale de Photolittérature[3]

Imagem 2: Cena do espetáculo Wielopole Wielopole (1983)
Autor: Leszek Dziedzic[4]

Este é um dos trabalhos onde Kantor mais nitidamente expõe suas recordações. Na cena citada, o polonês destaca a quase sentença de morte representada pela ida ao *front* e reflete sobre o poder de

3 Disponível em: <http://phlit.org/press/?articlerevue=tadeusz-kantor-les-faux-souvenirs-du-spectateur>. Acesso em: 09 de abril de 2019.
4 Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/_/AwGR3X9kKzGv1A>. Acesso em: 09 de abril de 2019.

congelar o tempo de uma fotografia: “a imobilização no tempo é fascinante porque é impossível na realidade, enquanto a foto imobiliza apenas um momento. Artistas sempre sonharam em suspender o tempo. O retrato nada mais é do que esta suspensão” (KANTOR *apud* FERNANDEZ, 2018, p. 03). Assim, os marcantes objetos do teatro de Kantor, que aprofundaremos logo a seguir, dão uma nova dimensão para a imagem diante do público. Nos deparamos, portanto, com “um processo de criação no qual a imagem, como recurso dramatúrgico, se constrói em cena e com a cena, constituindo assim o movimento narrativo e simbólico do espetáculo” (CINTRA, 2010. p. 91). Desta maneira, reconhecemos fundamentalmente aqui a importância da figura do artista enquanto agente ativo de memória e na construção de suas fortes imagens, que trabalharemos a seguir.

Traduzindo as imagens do século XX

Segundo Aumont, não há uma gratuidade no ato de produzir imagens. Estas são sempre fabricadas visando um uso específico, seja ele individual ou coletivo (AUMONT, 2012, p. 78). Por este caminho, começamos a pensar em torno da produção de Kantor, trazendo à luz rastros que nos elucidem suas criações imagéticas. “Kantor não cria a imagem pela imagem; não, ela é constituída de uma série de vivências históricas e de experiências poéticas que se avolumam e se sobrepõem nesse lugar insólito onde a sua imaginação tem o poder pleno de liberdade” (CINTRA, 2008, p. 46). Portanto, se torna vital considerar a partir daqui o contexto em que Kantor está inserido, especialmente a partir de 1942, onde o cenário de uma Polônia invadida leva o artista rumo às catacumbas em um teatro experimentalmente clandestino.

É das ruínas que emergem as primeiras imagens do teatro de Kantor, abstratas, essencialmente compostas por materiais (poeira, lama, caixas, tábuas...) que retratam o caos daquela sociedade. Tal realidade também inspira o polonês numa “recusa das práticas seculares do teatro, de seus espaços tradicionais, ‘edifícios de inutilidade pública’, de suas poltronas plantadas nesses lugares vazios e fonte de mal-estar, de seus costumes embotados” (BABLET, 2008, p. XXIX). É sobre bases semelhantes que, mais tarde, Kantor cria o seu *Teatro Cricot 2* (1955), que desde sua fundação declara oposição aos ditos teatros convencionais e abarcará as principais experimentações do

artista até o final do século XX. Mas como e do que são compostas as imagens em Kantor?

Consideramos, antes de tudo, a expressividade das imagens no teatro "kantoriano". E aqui reconhecemos esta expressividade enquanto direcionada ao espectador, bem como a veiculação de significados que são exteriores às próprias obras (AUMONT, 2012). É justamente neste ponto onde o flerte de Kantor com o Construtivismo fica ainda mais evidente no seu trabalho. Conforme Aumont, "o primeiro dos meios para tornar uma imagem expressiva costuma ser o de nela incluir 'mais' material, ou melhor, de fazer aparecer um trabalho do material" (2012, p. 294). Tal conceito se revela numa apropriação onde, na obra finalizada, seja o próprio material que dê a impressão de estar trabalhando. Este é visivelmente um pensamento que o encenador Kantor traz para sua cena, particularmente em seu uso singular do objeto.

> Madeira, ferro, pano, livros, roupas e objetos inusitados ganham uma notável qualidade tátil e uma intensidade cuja procedência não é fácil de explicar. Um fator essencial aqui é a sensibilidade do artista Kantor para aquilo que ele designou como "o objeto miserável" ou "a realidade de mais baixo nível". As cadeiras são gastas, as paredes têm buracos, as mesas são cobertas de poeira e cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados. Nesse estado eles manifestam sua vulnerabilidade e com isso sua "vida" em uma nova intensidade. (LEHMANN, 2007, p. 120)

Cercado por ideais que caracterizam um teatro sem hierarquias, onde cada elemento passa a ter a mesma importância na encenação (inclusive o ator – que vai de encontro a uma mera interpretação convencional, imitativa), o objeto ganha um novo *status* no teatro de Kantor. Deste modo, o polonês imprime de maneira particular em seu trabalho uma concepção onde, sendo o acaso um fator essencial à criação, é "a heterogeneidade que fundamenta o espetáculo, verdadeira colagem cujos elementos atuam uns em relação aos outros na recusa de todo paralelismo" (BABLET, 2008, p. XXXV). Em Kantor o objeto surge despojado de sua função meramente utilitária, potencializado em sua neutralidade autônoma e concreta. O encenador buscava trabalhar com objetos miseráveis, de uma chamada "realidade mais baixa", centrado no pensamento de que "os objetos mais pobres, desprovidos

de quaisquer prestígios, são capazes de revelar suas qualidades de objetos em uma obra de arte" (CINTRA, 2008, p. 13).

O objeto também passa a ser um instrumento de ressignificação no teatro de Kantor, particularmente no sentido da arte na sociedade, permitindo a identificação de uma ressonância das reflexões "duchampianas", surrealistas e dadaístas na linguagem teatral, e possibilitando-nos ver a inter-relação entre espaço, tempo, objeto e ator. Nesta linha, traçamos uma aproximação fecunda com o trabalho de Marcel Duchamp (1887-1968), que assim como Kantor tinha suas origens na pintura e acreditava que não era a obra material que importava, mas sim a decisão em realizá-la (BABLET, 2008, p. XXXVIII). O ponto central de nosso diálogo foca numa evidente relação entre as apropriações "kantorianas" do objeto com os chamados *ready-mades* de Duchamp, que revolucionaram a arte do século XX. "Assim como Duchamp, Kantor tira do objeto seus atributos tradicionais, estéticos ou formais, fazendo deles um *ready-made*, por isso lhes dando um novo peso de existência" (MORETTI, 2003, p. 108).

Ao expor sua *Fontaine-Urinoir* (1917), Duchamp consagra uma realização onde objetos de ordem industrial são elevados à categoria de obras de arte graças à escolha do artista. Assistimos a uma dissolução da noção de obra de arte, que se direciona para a concepção de uma antiarte, criticamente orquestrada pelo seu criador. "São declarações de guerra contra as belas-artes, ou contra a 'obra de arte', criação de um único artista, ícone feito para ser admirado e reverenciado pelo observador e julgado pelos críticos de acordo com critérios estéticos de beleza" (HOBSBAWM, 2013, p. 38). Os paralelos com o trabalho de Kantor partem da reapropriação que o polonês faz dos objetos na cena. Retirando objetos das lixeiras, dos entulhos de uma sociedade colapsada, e realocando sua função vital, ele claramente expressa pensamentos dadaístas vigentes no período, que o próprio Duchamp antecipou. Isto também é reforçado pela desconstrução do objeto, assim como no seu uso como impulso criador e pelos manequins que, em algumas cenas, pareciam próteses no corpo do ator.

Imagem 3: Desenho do personagem exilado e seu violino em Wielopole Wielopole
Fonte: Connaisseur Kraków[5]

Imagem 4: Cena final do espetáculo Wielopole Wielopole
Autor: Maurizio Buscarino[6]

---

5 Disponível em: <http://koneserkrakow.allegromat.pl/aukcja_7359909419_Tadeusz_KANTOR_(1915_1990)_Wielopole_KoneserKrakow.html>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

6 Disponível em: <http://artelibra.pl/aukcje/maurizio-buscarino-aukcja-prac-na-papierze-i-fotografii-zobacz-katalog/>. Acesso em 10 de abril de 2019.

Eruli, ao falar do espetáculo *Wielopole Wielopole*, afirma que os personagens se comprimem aos objetos, parecendo ser uma coisa só. Segundo a autora:

> Cada personagem leva um objeto que acaba sendo uma sorte de prótese, sem o qual ele não saberá existir. Os soldados se agarram aos seus fuzis, os civis a seus bens (malas, mesas). Jozká ao espelho que faz dela uma imagem digna de uma madalena do século XVII, a tia Bigote se apega a sua grossa cruz que ela carrega em torno do pescoço, a noiva com seu véu furado, que lhe servirá também de mortalha. (ERULI, 1991, p. 09)

Como descreve a autora, na obra de Kantor cada objeto, tomado em si mesmo, reconstitui-se quando se une ao corpo do ator, configurando uma simbiose. Assim, o objeto é sustentado pelo ator e o ator é sustentado pelo objeto. Isso fica evidente no mesmo espetáculo citado: "O violino que o exilado segura em suas mãos é o reflexo de sua própria condição" (ERULI, 1991, p. 15). Kantor, no mesmo momento que dá um valor unitário a cada elemento de seu espetáculo, une-os, faz deles uma coisa só. Há uma forte relação de dependência do outro para se fazer presente e, nesse sentido, o polonês intensifica essa presença dando à dupla o mesmo tom, a mesma cor da madeira envelhecida, assim como o personagem é um homem envelhecido, acoplado a um velho violino que toca uma melodia evocadora do passado em cenas abundantemente mnemônicas.

Uma mulher e um berço mecânico também se transformam em jogo em *A Classe Morta* (1977), a grande obra de Kantor. A mesma mulher será colocada em uma "máquina familiar", que provoca a abertura e o fechamento das suas pernas. Essa cena nos dá a impressão de um nascimento. No entanto, quando o berço mecânico (que tem aspecto de caixão) é ligado, ele balança duas bolas de madeira, provocando um barulho infernal. Deste jeito, como podemos concluir, o potencial dos objetos se torna evidente especialmente quando estabelece uma relação com os atores de Kantor. Fica evidente, da mesma maneira, que a repetição mecânica dos objetos se confunde com a repetição dos movimentos dos atores na cena. "Em um teatro em que cada elemento é o parceiro do outro, é natural que os objetos sejam um parceiro do ator e até um adversário a se enfrentar, e mais ainda: no momento em que o homem anexa o objeto, o objeto torna-se ator" (BABLET, 2008, p. XL). Aqui entendemos que é justamente sobre a criação da imagem

que se fundamenta os jogos dos atores e os demais elementos do teatro de Kantor.

Durante o período das vanguardas artísticas do final do século passado, percebe-se uma rejeição comum ao realismo na cena e à falsificação da vida. Além disso, elas apontam os limites psíquicos humanos que impossibilitam o controle da consciência e da emoção, incompatíveis com os conceitos de beleza e elegância. Um dos aspectos herdados por Kantor diz respeito a "mostrar a vida utilizando-se da morte". Kantor se apropria dessa ideia e dá os manequins a seus atores como referência. Os bonecos de cera, presentes em *A Classe Morta*, parecem ter vida expressa em seus olhos, porém sem poder se comunicar com o mundo exterior. A ruptura com a lógica realista, visível na obra de Kantor, também mostra aspectos do surrealismo e do dadaísmo. Além disto, percebemos evidentemente aqui a ideia de simulacro, que "não provoca, em princípio, ilusão total, mas ilusão parcial, forte o suficiente para ser funcional" (AUMONT, 2012, p. 103).

No auge de seu *Teatro da Morte*, Kantor invade a cena de manequins de cera – criados a partir de seus atores. Esta utilização também resulta da sua massiva atenção à sua época, onde a imagem do boneco já aparece desde o início do século cercada de muitas abordagens. Edward Gordon Craig foi um dos primeiros a enxergar neles um símbolo que poderia ajudar o ator a superar a interpretação predominantemente realista de até então, onde somente o rosto falava. Antes dele, o alemão H. Von Kleist já dizia que "as imagens raras que são capazes de seduzir os espectadores vêm de uma marionete que não deixa de ser humana, uma utopia edênica" (KLEIST, 1993, p. 13). Ele diz, ainda, que os bonecos mostram ritmo, mobilidade e leveza, deixando clara a vantagem que possuem sobre os humanos, eles não têm afetações, pois não têm sentimentos. Assim, atualizando estas correntes, Kantor também se apropria singularmente dos manequins ao fundi-los com os demais elementos do seu teatro:

> Os manequins têm também um gosto de pecado, de transgressão delituosa. A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem, de uma maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte, ao mesmo tempo que da fonte do conhecimento. A impressão confusa, inexplicável, de que é por intermédio

de uma criatura com aspectos falaciosos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada enviam sua inquietante mensagem é isto que causa em nós esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascinação. (KANTOR, 2008, p. 200)

Imagem 5: Desfile da classe morta com seus manequins, em *A Classe Morta* (1975) - Autor: Szmuc Jacek[7]

Imagem 6: A máquina-familiar e os bancos de *A Classe Morta* (1975) Autor: Szmuc Jacek[8]

As emoções que Kantor inflige a seus espectadores são o resultado de uma visão lúcida da condição humana. Ele está sempre nos fazendo refletir sobre esta através de suas lembranças, de suas memórias. Em *A*

7 Disponível em: <http://www.tadeuszkantor.com.pl>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

8 Disponível em: <http://www.tadeuszkantor.com.pl>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

Classe Morta, assim como em qualquer outro espetáculo, a memória e o passado de Kantor funcionam e são fundamentais para sua efetivação. No início da apresentação encontra-se uma sala de aula com bancos vazios que, em seguida, são preenchidos por atores a partir de um desfile com bonecos grudados a seus corpos. Estes seres sugerem, ao mesmo tempo, o contraste entre passado e presente. Entre eles também surge um velho com a bicicleta, como se todos orbitassem em torno das desgastadas carteiras. Eis os simulacros do teatro de Kantor, elementos que também evidenciam claramente o "conflito" existente em toda a sua obra – conceito o qual sofreu modificações, justamente nas apropriações do século XX, e se realiza em Kantor por meio do choque de duas entidades antagônicas (SARRAZAC, 2012).

Neste ponto, fundamental para enredar tudo o que vimos até aqui, percebemos na criação das imagens de Kantor uma forte representação de fragmentos da história polonesa e da infância do autor. Ambos marcados pela industrialização das duas grandes guerras, pela invasão de objetos manufaturados. Temas religiosos, políticos, militares (que claramente dão a tônica do século XX) são evocados na cena "kantoriana" através de materialidades como madeira, ferro, pano, e objetos desgastados, que se confundem com os atores autômatos. Os personagens e objetos criados nas obras de Kantor são peças inspiradas em fragmentos do passado. "Isso não significa que o passado seja transformado na realidade da cena. Não. O passado é desmascarado, é enfrentado para que sua vida e o seu destino encontrem em sua obra os meios para sua realização" (CINTRA, 2008, p. 61-2). É assim que Kantor dá movimento às suas recordações, não permitindo que elas sejam paralisadas no tempo como simples peças de museu:

> A arte é uma manifestação da vida. A coisa mais preciosa é a vida, alguma coisa que voa, que passa. A vida é uma corrida. Aquilo que fica para trás, mesmo que se transforme em mitos, atrapalha esta corrida. Apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que passa, apenas isso é precioso. [...] O passado se torna facilmente uma sobrecarga. É preciso fechar implacavelmente suas etapas sucessivas, só guardar dele aquilo que, em uma situação nova, se transforma também, aquilo que modifica sua atualidade e isso de um modo inesperado. E apenas uma tal interpretação do passado é admissível na evolução criativa. (KANTOR, 2008, p. 100)

Em Kantor, o passado é constantemente revisitado e a memória do público é instigada sensorialmente através dos elementos da cena. O polonês não está interessado num passado cristalizado, e sim na constante ressignificação que este pode ter a partir da repetição. Asmann (2011) afirma que, desde o século XX, é sobretudo a arte que aponta novas formas de lidar com a temática da recordação e do esquecimento. Kantor segue uma transformação na forma de encarar esta problemática, que se manifesta justamente após os horrores do Holocausto. Estamos diante de um pensamento onde trazer à tona traços dos traumas vivenciados coletivamente nos permite a atualização de sua identificação, evitando assim a repetição da história e do seu horror. O teatro de Kantor, segundo Kobialka, nos atenta sobre "quais as condições que estão sendo perpetuadas, que nós continuamos mantendo e nos fazem caminhar ao encontro de um novo desastre" (2005, p. 228).

Kantor parece ter se preocupado essencialmente com a ressignificação de suas memórias (pessoais e coletivas), e tal atividade se destaca como um ato político em tempos marcados pela barbárie e pela globalização desenfreada. "Kantor permanece colocando a questão sobre quantas vezes vamos ter que fazer para finalmente nos dar conta do que é que estamos fazendo" (KOBIALKA, 2005, p. 228). Aqui a memória resgata o passado, recria-o, torna-o presente e, consequentemente, também direciona um novo futuro. Estimulando o público a uma exploração das suas reminiscências, Kantor acima de tudo mantém seu espectador sob alerta de sua própria natureza. É por isto também que o encenador apostava numa configuração quase ritualística de sua cena, arrancando dela toda possibilidade de ilusão, e fazendo-a funcionar como uma espécie de "arma no combate que conduz para nos tirar das rotinas nas quais corremos o risco de nos instalar se não tomarmos cuidado" (BABLET, 2008, p. XXXV).

Imagem 7: *Happening Panorâmico do Mar* (Polônia, 1967)
Autor: Anka Ptaszkowska[9]

Imagem 8: Cena final do espetáculo *Que morram os artistas!* (1985)
Autor: Maurizio Buscarino[10]

Numa tentativa de se aproximar da realidade, Kantor também flertou com outras experimentações que ganharam força na segunda metade do século XX. Em 1967, por exemplo, ele consagra um

9 Disponível em: <https://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

10 Disponível em: <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/272/17245>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

diálogo com a arte da performance ao realizar seu *happening* mais conhecido. O *Happening Panorâmico do Mar* nos presenteia com uma das imagens mais intrigantes do legado do artista, que aparece como um maestro a reger as ondas do mar. É assim que Kantor toma a realidade completamente pronta em seu trabalho, procurando anexar tal característica às suas produções posteriores. No espetáculo *Que morram os artistas!* (1985), também outra imagem se destaca. Aqui ele reproduz as barricadas da guerra numa referência direta ao quadro de Delacroix, *A Liberdade guiando o povo* (1830). "Ao observarmos a imagem construída no espetáculo, estamos ao mesmo tempo nos reportando ao século XV, ao século XIX e ao século XX" (CINTRA, 2010, p. 95). Desta forma, vimos como o diretor também buscava sempre compreender a história e ilustrá-la reflexivamente por meio da sua arte política.

A estagnação, portanto, não era opção para Kantor. "A evolução é uma adaptação constante do artista à sua época" (KANTOR, 2008, p. 101), dizia ele. Assim, o polonês não recorria ao saudosismo e trabalhava com afinco na busca de um teatro que conduzisse seu público a uma constante reflexão, retirando dele uma passividade que não podia ser-lhe própria. "Muito mais do que somente suscitar no observador percepções estéticas, a arte de Kantor configura-se como uma profunda experiência afetiva que coloca o humano em relação ao jogo com as imagens e objetos à procura de significados" (CINTRA, 2010, p. 97). É assim que o artista, acima de tudo, traduziu em suas cenas as principais temáticas de seu tempo. Não é à toa, portanto, que Kantor tenha se consagrado como uma das figuras mais importantes do teatro no século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques. *A Imagem.* Campinas: Papirus, 2012.

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte. Prefácio.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. *No limiar do desconhecido: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor.* Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

______________. A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor). In: *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. v. 1, n. 02. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2006.

______________. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo* / Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho". Instituto de Artes. - n. 2. São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ERULI, Brunella. Una Temporada en Charleville. In: *PUCK. Las Marionetas y Las Artes Plasticas*, n. 2. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1991.

FERNANDEZ, Suzanne. Tadeusz Kantor. Les faux souvenirs du spectateur. *Revue internatiolnale de Photolittérature*, nº 2. Paris: PHLIT, 2018.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto! Esqueçam Kantor! In: *Sala Preta*, v. 5. São Paulo: 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORETTI, Maria de Fátima de S. *Encanta o objeto em Kantor*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2003.

ROMANSKA, Magda. *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and*

Kantor. Londres: ANTHEM PRESS, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: *Conceitos da arte moderna.* Org. Nikos Stangos. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

RESUMO:
Este artigo reflete sobre o trabalho de Tadeusz Kantor, direcionando a discussão em torno da estrutura imagética que marca sua obra artística. Ao lidar com imagens fortes e altamente simbólicas, o polonês reaviva suas lembranças diante do público, estruturando assim uma espécie de escrita visual na cena. Em Kantor a imagem transcende sua própria realidade e se efetiva também enquanto expressão política do século XX e de suas vanguardas artísticas.
Palavras-chave: Tadeusz Kantor; imagem; século XX; vanguardas.

ABSTRACT:
This article reflects on the work of Tadeusz Kantor, directing the discussion around the image structure that marks his artistic work. In dealing with strong, highly symbolic images, the polish artist reawakens his memories for the public, thus structuring a kind of visual writing in the scene. In Kantor the image transcends its own reality and is also effective as a political expression of the twentieth century and its artistic vanguards.
Keywords: Tadeusz Kantor; image; 20th century; vanguards.